

(didascalia escénica)

Revista de teoría y práctica de las artes escénicas - número ocho - 28/12/2004

DEBONA / LÓPEZ POL-LINA / MENDIZÁBAL / TAMBUTTI / IRAZÁBAL / BALI / CABRERA



"El infierno . The hell"
León Ferrari, 2000

El viernes 17 de diciembre, la Justicia determinó suspender la retrospectiva del artista argentino León Ferrari que se presenta en la sala Cronopios del Centro Cultural Recoleta de la Ciudad de Buenos Aires. En la muestra hay dibujos, esculturas y collages realizados en los últimos 50 años. Una parte de esas obras es una crítica a la idea del cristianismo de "castigar al diferente". En defensa de la libertad de expresión en todas sus formas, manifestamos nuestra oposición a cualquier tipo de censura.

(didascalia escénica)

número ocho 28 de diciembre de 2004



(editorial)



Unir eso que anda disperso

por *Silvia Debona* de [Andamio Contiguo](#)



Campo de batalla

por *Xavier López Pol-Lina*



1. Entrevista a Margarita Bali

por *Norma Cabrera* y *Silvia Debona*

2. El síndrome Leonardo

por *Norma Cabrera* de [Andamio Contiguo](#)

3. Un acto político

Palabras de *Federico Irazábal* con motivo de la presentación de su libro "El giro político" en la ciudad de Santa Fe, Argentina.



El teatro y la plástica

por *Lilian Mendizábal*



Danza y autonomía

por *Susana Tambutti*

(staff)



¿Cuál es la relación del teatro con el resto de las artes? Una pregunta simple de formular, y profundamente compleja de responder. Este ha sido el punto de partida del último número del año de **(didascalia escénica)**. Que llega con algo de retraso, una semana para ser más exactos, de la prometida fecha del 21 de diciembre, la del invierno del norte y el verano del sur. Dolencias varias demoraron este encuentro: una incómoda tendinitis en la muñeca inadecuada, y algo más, casi peor: un molesto virus informático, ya feliz y definitivamente erradicado de la PC en la que ve la luz nuestra revista.

Si de esperar se trataba, entonces, había que ponerse alegóricos: el 28 de diciembre de 2002 subimos a la red nuestro primer y tímido **número cero**. Ya que debíamos demorarnos... ¿por qué no aprovechar la coincidencia y sumar este festejo?

La guerra de Irak, las inundaciones de Santa Fe, temas terribles han pasado por este espacio editorial a lo largo de estos dos años. Catástrofes no nos faltan, ni nos faltarán. Es algo que cualquier artista sabe, y que todos conocemos íntimamente. Eso que nos hace dudar sobre los motivos para festejar, y que, ambiguamente, nos impulsa a hacerlo. Por la persistencia, la perseverancia. El deseo de construir. La satisfacción de hacerlo con otros.

Muchísima gente ha pasado por estas páginas que, por electrónicas no llegan a ser virtuales. Tienen una tangible vida en la pantalla, y están ahí, a nuestro alcance, fruto de las voces de quienes generosamente se han sumado a compartir su palabra y sus proyectos. Nuestro más profundo agradecimiento desde aquí a todos ellos.

Y a ustedes. Gracias por acompañarnos. Los invitamos a seguir haciéndolo en la próxima vuelta del ciclo, que, si el azar de las dolencias lo permite, comenzará con la llegada del otoño del sur y la primavera del norte.

Hasta entonces, nuestros mejores deseos.





León Ferrari. Retrospectiva: obras 1954 - 2004.
Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires Argentina.

www.leonferrari.com.ar
www.centroculturalrecoleta.org



Unir eso que anda disperso. VER ARCHIVO OCHO-1

por *Silvia Debona* de [Andamio Contiguo](#)



25 de Mayo 1830, (S3000FTH) Santa Fe, Argentina.

Tel.: +54 (342) 155 093 541

correo@andamio.freesevers.com

<http://andamio.freesevers.com>

Andamio Contiguo nace en el año 1992 con el objetivo de generar un espacio de creación propio frente a las tendencias que separan el teatro de texto del teatro de imagen. En lo que sería una posición intermedia, intenta desde sus inicios producir **teatro de arte** y **teatro de autor**, elaborando en forma semejante los elementos textuales y los relativos a la música y la plástica en la puesta en escena, privilegiando ese lugar único del teatro en el que es posible articular cualquier interés estético: *el cuerpo del actor*.

Obtiene el reconocimiento internacional en dos oportunidades por su dramaturgia: el *Premio Antonio Buero Vallejo*, de España, para "**Luna Negra (Amanecer del último día)**" y la *Mención Especial del Concurso Internacional de Obras Dramáticas Tramoya 2000* para "**Plato Fuerte (O la historia como un proceso de cocción)**", organizado por la Universidad de Veracruz, Méjico.

Tras más de diez años de trayectoria se ha consolidado como un colectivo artístico intensamente interdisciplinario, cuya singularidad quizá esté fundada en que sus integrantes combinan la actividad actoral con la práctica de los lenguajes artísticos participantes del hecho espectacular, revelando esta dinámica un peculiar control estético e ideológico sobre sus productos.

Actualmente **Andamio Contiguo** proyecta una nueva etapa de apertura cuyo propósito es comunicar los procesos de trabajo y enriquecerse con el intercambio y los desafíos implicados en la diversidad, incursionando para ello en tareas tales como la actividad pedagógica, la elaboración teórica o la producción de arte digital.



Este grupo cuenta con el apoyo del [Instituto Nacional del Teatro](#)



León Ferrari. Retrospectiva: obras 1954 - 2004.
Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires Argentina.

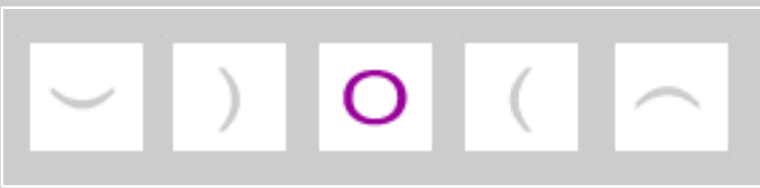
www.leonferrari.com.ar
www.centroculturalrecoleta.org



Campo de batalla

VER ARCHIVO OCHO-1

por [Xavier López Pol-Lina](#).



Entrevista a Margarita Bali

Por Norma Cabrera y Silvia Debona ([Andamio Contiguo](#))

(didascalia escénica) *aprovechó la oportunidad de contar con la presencia en Santa Fe de Margarita Bali, distinguida coreógrafa, confundadora del mítico grupo de danza contemporánea Nucleodanza (Buenos Aires, Argentina). Invitada por la Dirección de Cultura de la Universidad Nacional del Litoral para formar parte de su ciclo de cursos y conferencias, la prestigiosa profesional compartió durante dos días sus conocimientos y experiencias acerca del Video-Danza, una disciplina a la que se encuentra abocada en los últimos años.*

Transcribimos a continuación los párrafos destacados de una enriquecedora entrevista, realizada el 21 de agosto de 2004.

¿Qué gana o pierde la danza en su asociación con el video? Eso depende de la persona que está detrás de la creación. Lo que veo es que hay como una moda: de golpe se ven ballets bastante clásicos o contemporáneos, bastante convencionales, que quieren hacer algo moderno y hacen proyección. Hacen la obra y llaman a alguien que les haga la proyección atrás. Yo eso no lo considero como un trabajo de búsqueda que tenga que ver con el video. Es muy raro que haya una relación verdadera entre la proyección y lo que se ve en el escenario. En este caso la danza mucho no gana, por ahí hay cierta belleza en la imagen, pero no hay un trabajo de búsqueda. En ese sentido creo que mucho no aporta al coreógrafo, inclusive sé de trabajos que se realizan sin la participación del video, y cuando se da la función se dice "acá va el video". Hay un aporte cuando a partir del video vos podés trabajar ideas, y las ideas las traés a escena, y la escena te demanda determinadas imágenes en video. De esa manera podés hacer un diálogo, un contrapunto con el video. En ese sentido me parece que enriquece.

A mí lo que más me gusta es poder traer el exterior al interior del teatro. ¿Por qué uno tiene que bailar dentro de un escenario que es negro? Es una convención. Por definición, la danza espectáculo es escenario, es un lugar chato y tiene fondo negro, telón negro y patas negras. Yo me cuestiono eso, desde que empecé a sacar los bailarines afuera me encanta trabajar con la naturaleza y me gusta mucho trabajar con la arquitectura.



Cuando estaba sentada almorzando en el Castelar veía la plazita de acá, veía pasar la gente, los bancos, los faroles, los árboles... Yo me puedo imaginar una situación en la que esto sea una escenografía, ¿por qué no poder usarla? Para eso podés traer a los espectadores a esa plaza, como eso es difícil es más fácil llevar a la bailarina a ensayar, hacer unas tomas, y después ver cómo meto todo eso en un escenario. ¿Qué significa proyectar adentro algo que filmaste afuera? Ya lo hice en unas cuantas obras y cada vez el planteo es de qué manera enriquece. En **Aves de ciudad** trabajé mucho con estos personajes caminando en la ciudad, porque me interesaba el contacto de estas "aves-hombre" u "hombres-aves" en un lugar en donde vive el hombre. Ver qué es lo que pasaba con ellas. Tengo filmaciones interminables de las chicas con las máscaras y la reacción de la gente, muchísimo material.

¿Cuál es el verdadero hábitat del pájaro, cuál el verdadero hábitat del hombre? En estas cuestiones la imagen enriquece, porque tratar de contar algunas cosas sólo con la danza no es fácil. Necesitarías unos escenógrafos sensacionales. A mí me gusta el bailarín en estas situaciones no usuales: las estatuas, el agua, el barco, la arena, la playa... Todas las historias que se pueden tejer a partir de esto además de poder trabajar con desniveles. Cuando vos ponés un bailarín en situaciones así y les das pautas de improvisación salen

cosas muy diferentes a las habituales.

La danza ha llegado a un punto en el que también se cuestiona cuál es su lenguaje. Cuando se despegó del clásico cayó en el clasicismo dentro de lo contemporáneo. Aparece *Graham* y todos bailan con sus técnicas. Y te preguntás por qué cuando bailás en un ballet contemporáneo tenés que usar técnicas de *Graham* si eso fue desarrollado por una persona, para sus obras, para su cuerpo y para un determinado momento. Después pasó lo mismo con la técnica *Cunningham*, con el *release*... Cuando hacés una obra, obviamente, ese pasado aparece, pero sería bueno que cada obra tenga su lenguaje, y eso es otra búsqueda. Se necesitan bailarines abiertos a buscar el movimiento de acuerdo a cada situación. Inclusive cuando veo mis obras las critico, la que estoy haciendo ahora **Ojo al Zoom** tiene mucha tecnología y por ahí aparecen unos *pas de deux* que son como más clásicos, y te preguntás: ¿qué hace esto acá? Entonces trato de buscarles justificaciones y pienso que están relacionados porque también proyecto un video de *Fred Astaire* muy romántico, y la pareja de bailarines parece salir de este video como para irse a otro mundo. Y bueno, lo justifico porque bailan de esa manera.



Lo ideal para que se equilibren la imagen de video y la de danza en un espectáculo, y que la gente no quede prendida del video es hacer oscilar su mirada, darle un tiempo de visión de lo escénico y darle su tiempo a la visión de lo proyectado, momento en el que lo escénico o se tranquiliza o está en función de lo proyectado. Darle un momento de contrapunto en donde están los dos tan presentes que tenés que verlos juntos. Lo importante es saber qué estás haciendo. Yo he visto espectáculos que son de una confusión impresionante, en general se trata de poner más de lo que el ojo puede ver, entonces perdés hilación, no sabés qué es lo que conduce. Y por otro lado está la

mirada de la gente joven, que creo que es capaz de absorber más información visual, vieron muchos video clips y están acostumbrados a esos ritmos y a esos cambios. El problema es que muchas veces no tenés los proyectores cuando estás ensayando, porque no se trata de probar el día que alquilás el proyector, dos días antes del estreno. Así no tenés tiempo de ajuste de la obra con la proyección. Cada tanto, en el ensayo, tenés que decir: ahora traigo el video a ver qué pasa. Y muchas veces el montaje se trabaja en función del video.

Ahora estoy trabajando mucho con instalaciones. Es más tranquilo, porque puedo hacerlo de manera individual, no necesito tanta gente. Participé en el último Festival Internacional de Video que se hizo en Buenos Aires, en el Centro Cultural Recoleta; también hice una instalación para el Salón de la Mujer, esa fue a pedido y fue mi primera video-instalación. Lo que pasa es que mi material se recicla: de todos los videos que hice para **Arena** y **Agua** me quedó una cantidad de material sin usar entonces empecé a reelaborarlos para un ambiente de instalación. En la primera que hice tomé los tubos acrílicos que estaban en el escenario de **Naufragio in Vitro**, y les puse un camisón colgado de una percha con un motor que hace que la percha suba y baje. El camisón es de seda y encima le proyecto un video. Tiene que estar todo muy oscuro para que pueda verse. Entonces se ven imágenes de este naufragio sobre el camisón. También aparecen otras imágenes afuera, hay como un autorretrato: filmé mis pies y mis manos en el agua. Es un trabajo a partir de un disparador que estaba, y utilicé la obra para otra situación. Después hice varias más que tienen que ver con ropa en el agua, se llamaban **Los Flotantes**. Son tubos muy grandes, todos con algún sistema mecánico, y la última vez también con proyección. Después trabajé pirámides, diversas pirámides blancas en el piso de madera, con proyecciones cenitales de imágenes de personas trabajando sobre las pirámides. Finalmente terminó siendo un trabajo completamente abstracto, parece arte digital puro, pero en el fondo tiene estos videos de arenas que filmé antes, los metí en la isla de edición, en el *Final Cut* y los recorté, hice un trabajo como si fueran caleidoscopios, y dentro de cada caleidoscopio hay un trozo de estos videos de arena que van en distintas direcciones. Después algunas están coloreadas y duplicadas. Terminó siendo una especie de festival de color, tenés que saber que eso es arena, pero más o menos te das cuenta por la textura, te das cuenta que no es un elemento de generación digital, sabés que es un elemento natural, transformado. Esa instalación estuvo en el *Salón de Bellas Artes* del Banco Ciudad.



También presenté un proyecto de arte digital para hacer en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad hará dos años. Ese lo gané, era un trabajo interactivo con sensores infrarrojos, lo presenté porque en las bases figuraba que tenían un laboratorio llamado *Limbo*. También pensaba usar proyectores. Cuando me encuentro con el director me dicen que lo único que tienen en realidad es una PC, y encima mis programas andan en MAC, razón por la que les dije que trabajaría en mi casa, no iba a andar llevando mis computadoras. Terminé haciendo una muestra cerrada de ese trabajo, que nunca pude presentar en público, para eso necesito tres proyectores, tres computadoras, una cámara y un equipo de sonido cuadrafónico porque trabajo mucho la espacialización sonora, doce sensores infrarrojos -que yo ya los había comprado y los instalé-, todas las conexiones... Una instalación en donde el movimiento de la gente prendía y apagaba las situaciones, la dirección en que los videos corrían, bueno, y ahí quedó, nunca lo presenté porque a mí me sobrepasa, no puedo afrontar el costo del alquiler de todos esos equipos, de los seguros, y pienso que todavía no hay una comprensión de este tema de parte de la gente que dirige los museos. A lo sumo te dicen "sí, vení, hacelo", pero no tienen los espacios preparados. La *Sala Epson*, por ejemplo: había un proyector y se lo robaron, compraron otro y se lo robaron, ahora creo que hay uno en una caja, porque después de tantas veces... Pero sí *Epson* imprime lo que hace la gente de arte digital impreso, en los casos en que trabajes en arte digital que no es así con lo único que contás, con suerte, es con un proyector, es todo lo que hay.

En el trabajo interdisciplinario los músicos son complicados... Ellos consideran su obra de forma autónoma, no hay caso, lo ven como una composición musical, necesitan verlo como algo perfecto como composición musical aislada, si no lo escuchan así no les cierra, no se fijan tanto si sirve o no sirve a la escena, son muy pocos los que saben de eso. De alguna manera *Edgardo Rudnitzky* es distinto en ese aspecto, por otro lado no sé si es un gran músico, pero sabe mirar. He tratado con muchos músicos, algunas veces funcionó, en otras no, ahora estoy trabajando con *Jorge Sad*, que hace música electroacústica. Cuando le tenés que decir a un músico que no a algo, no sé, creo que hay

que aprender la forma, porque al otro le duele. Después pasa el tiempo y generalmente reconocen que fue mejor, que queda mejor. Creo que a uno le pasaría también, yo no estoy acostumbrada a hacer coreografías a pedido, porque si a uno le piden una coreografía, y vos trabajaste, y la presentás y te dicen que no, que así no va... No es fácil, el otro te pide en función de lo que necesita.



Entre la gente de video hay de todo tipo. Yo me relaciono sobre todo con los que manejan cámaras, cuando quiero filmar algo bien prefiero desentenderme de ese tema y quiero que lo maneje alguien que tenga una buena cámara, que la conozca, que sepa de iluminación. Hay que poder dialogar con esa persona, que tendrá su manera de hacer las cosas, es necesario que te escuche. Hay gente que está acostumbrada a trabajar de determinada manera, si salen de la televisión tienen un criterio de iluminación televisiva a full, te ponen luz por todos lados, se tiene que ver tan pero tan nítido que achatan todo, pero esa es la manera en que iluminan. No es la gente ideal para trabajar, es preferible gente más relacionada con el cine. Después te encontrás con sorpresas, cuando yo me fui a filmar **Arena** al Uruguay, habían venido dos cameramans. Uno sirvió, pero el otro era un desastre, una de esas personas convencionales que te dice todo el tiempo "no, pero eso no se hace", o me hacía sugerencias

del tipo "por qué acá no filmás el sol..." ¡A mí qué me importaba el sol! Llegó un momento en el que le dije al otro: disculpame, lo siento mucho, pero acá cámara hacés vos, yo no puedo trabajar con esta persona. Después de esto aprendí, cuando salgo a filmar busco cuidadosamente a la persona. Ahí no tenía retorno, porque yo había contratado a una persona muy recomendada que a último momento no pudo ir y me mandó a estos dos técnicos, pero obviamente no es lo mismo. El que estaba muy recomendado tenía razones para estar recomendado, a los otros dos nadie los conocía.



MARGARITA BALI.

Coreógrafa, bailarina, videasta, docente, y co-directora de la compañía independiente argentina **Nucleodanza**. Desde su creación en 1975 realizó 37 obras para este grupo y ha montado además coreografías para el Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín y el Dance Theatre Seattle de Estados Unidos. Desde 1987 realiza giras anuales en Alemania, Suiza, Holanda, Bélgica, Austria, Francia, España, Hungría, Checoslovaquia y Estados Unidos, y ha participado en más de 30 festivales internacionales de danza en India, Corea, Indonesia, Australia, Venezuela, Brasil, Europa y Estados Unidos. Obtuvo la Beca Guggenheim en Danza en 1998 y en 2001 el Premio Internacional de Coreografía del Concurso fundación Alexander Onassis en Atenas, Grecia, por la obra **Nafragio in Vitro** (es la única artista argentina que ha recibido esta distinción). También ha sido galardonada con el premio Teatro XXI en 1996 y 2000 por las obras **Doblar Mujer por Línea de Puntos y Nafragio in Vitro**. Participó además en la coreografía del film **Tangos, el exilio de Gardel**, de *Pino Solanas*. Especializada en la realización de videodanza, obtuvo diez premios en ese género por las obras **Arena, Agua, Asalto al Patio, Dos en la Cornisa y Planos de Contacto**. Además ha realizado espectáculos coreográficos con inclusión de proyecciones de videos: **Línea de Fuga, Ave de Ciudad, Nafragio in Vitro y Ojo al Zoom**.

Cursó además diseño, pintura y escultura en la escuela *The Factory of Visual Arts* de Seattle, Estados Unidos, y en la Universidad de California, Estados Unidos. También estudió técnicas de video y cámara para coreógrafos con los cineastas *Jorge Coscia* y *Douglas Rosemberg*, y video y edición en la *Escuela de Cine y Televisión* de *Rodolfo Hermida*. Ha realizado una muestra con seis de sus obras de instalación (videoesculturas y esculturas mecánicas) en el *Centro Cultural Recoleta*, en el marco de la *Festival Internacional de Videodanza 2001*. Ese año participó con la obra de videoinstalación *Tubo Oceánico* en la muestra **Autorretratos** en el *Centro Cultural Borges 2001* y con la obra **Pirámide Isla** en el *Salón Nacional de Artes Visuales 2001*.

En 2003 ganó el **Primer Premio Limbo** para proyectos experimentales multidisciplinares organizado por el MAMBA (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires) para realizar la videoinstalación interactiva **De Cuerpo Presente**.





El síndrome Leonardo

por Norma Cabrera de [Andamio Contiguo](#)



La separación en compartimientos estancos que se ha hecho respecto a las artes a través de la historia se ha constituido en uno de los problemas centrales que debe enfrentar cualquier artista contemporáneo. No sólo por su incidencia en la creación y el abordaje de los productos, sino desde un problema medular: la comprensión y el posicionamiento de la propia disciplina.

Madre o hija de las otras artes, la actividad teatral cuenta a su favor (y quizás por lo mismo en su contra) con la estoica resistencia a cualquier clasificación que la separe netamente de sus coetáneas. ¿Cómo pensar el teatro sin la plástica? ¿Es posible reducir el mundo de la escena a un universo silencioso? ¿Qué hay de la calidad del movimiento -o de la quietud- en el cuerpo del actor?

Estimulados por una convocatoria organizada por la UNL (ciertamente de nombre un poco extraño), el "*Concurso de Proyectos en Creación Interdisciplinaria Escénica*", decidimos encarar un nuevo trabajo desde una operatoria estrictamente disciplinar, aunque muy preocupados por la integración, sobre todo a raíz de la incorporación de elementos multimediales.

Sorpresa. Terminamos haciendo teatro. Sumamente contaminado, eso sí, poroso, permeable, de ruptura espacial, sin las convenciones temporales habituales de una función teatral, de actuación performática, cercano a la instalación. Pero teatro al fin. ¿Todos los caminos de la escena conducen a esta disciplina o nosotros, no importa nuestro derrotero, terminamos asilándonos indefectiblemente en ella, víctimas de un laberinto conceptual?

Tuvimos la alegría de ser distinguidos por el proyecto, y de llevarlo a escena. Hoy estamos dispuestos a ampliarlo y profundizarlo, por lo tanto creemos que esta es una buena ocasión de poner algunos de sus materiales en circulación. Porque sabemos

que estos entrecruzamientos no son patrimonio de ninguna de las artes (aunque quizás la historia teatral corra con la ventaja de haber sido casi siempre obligada a la "mezcla" por su propia constitución) nuestra búsqueda opta cada vez menos por la delimitación conceptual del campo de ejecución y más por una práctica que no se amedrente ante supuestos límites disciplinares.

Quizás se trate, simplemente, de arte contemporáneo. Tan cerca del futuro que abreva de su indiscriminado nacimiento en el pasado.

Implosiona 1.0

Objetivos.

“El espejo fue y continúa siendo el principal modelo en el desarrollo histórico de las representaciones. En todo momento decisivo de cambio en el modo y las técnicas de representación del espacio, el espejo ha reaparecido siempre explícita o implícitamente.” (Maldonado, 1994).



¿Qué vemos en esa superficie, qué refleja y nos devuelve el espejo del arte en el nuevo siglo? Los modos y técnicas de representación parecen haberse desbordado y multiplicado exponencialmente a partir de la era de la información, sin embargo –o por eso mismo– el problema del original, la copia, el modelo y la reproducción ha dejado de ser una discusión teórica para encarnarse definitivamente en la construcción social de la identidad.

Hoy el individuo es copia, modelo y reproducción de sí mismo, se ficcionaliza, se espectaculariza, ingresa al talking show, muere en cámaras, hace una crónica de sí desde el engaño o la identidad múltiple del chat, narciso encadenado a los últimos estertores del capitalismo salvaje. Nuestro

objetivo es reflexionar sobre el delgadísimo límite, que hoy parece borrarse de manera constante, entre ficción y realidad, poniendo en el centro de nuestras preguntas el último grito del espejo: la cristalina pantalla del ordenador.

Problemas.

“Si el espejo fue en la modernidad la superficie simbólica donde se representaba al ser y el mundo y la imagen especular donde se verificaba la existencia del cuerpo y la confirmación de su identidad, el escenario artístico posmoderno ya no se produce en el espejo sino que desplaza sus reflejos a la transparencia de lo cristalino.” (Soláns, 1999)

Decimos espejo, pantalla, realidad, ficción, identidad, cuerpo, ordenador, tenemos entonces varios problemas y el primero que necesitamos abordar es el de la resolución escénica. Partimos de la escena porque es presencialidad ¿dónde podríamos, si no es en el cuerpo, desplegar este conjunto de interrogantes? Sin embargo, la inevitable inclusión de la pantalla de la computadora –por la temática propuesta– nos incitó a una resolución que bordearía diferentes discursos: ¿teatro, instalación, performance?

Otro problema que se presentó fue “la costura” entre disciplinas, esas orillas que suelen subrayarse involuntariamente cuando lo actoral y lo multimedial van de la mano. El desafío es la integración en el mismo dispositivo, sin interferencias, y en este aspecto trabajamos sobre el supuesto de una forma integrada a la que se arriba a partir de un contenido integrado, trabajado conceptualmente y en profundidad.

Metodología.

“¿Cómo crear el escándalo, la sorpresa, la ternura, ante la mirada de tribunales electrónicos capaces de anticipar o volver hacia atrás a voluntad el tiempo y el espacio...?” (Virilio, 1998)

Partimos de una imagen base disparadora contextualizada en el marco teórico descripto, para generar materiales y propuestas desde cada una de las disciplinas que intervienen en forma individual: plástica, música, danza, informática y actuación. El nuestro es un colectivo artístico que trabaja hace años en forma conjunta en la creación de obras teatrales y, en menor medida, en la producción de arte digital.

Este proyecto supuso un nuevo desafío por su horizonte de expectativas, por la inestabilidad de la mixtura, y por los nuevos modos que exigió la concreción de su recorrido, razón por la que fue fuerte nuestra apuesta a las elaboraciones personales al servicio del producto desde un posicionamiento estrictamente disciplinar.



La integración, problema que tanto nos ocupa, contó metodológicamente con la exacerbación de una modalidad que venimos trabajando, en lo que entendemos fue una de sus expresiones más agudas: una actriz contó con tres miradas, planteo inversamente proporcional a la habitual convención “adentro/afuera” de escena.

Distanciamiento.

“Cada civilización tiene su sistema propio de representaciones, y la nuestra ha hecho una elección precisa: un sistema que produce imágenes destinadas a ser experimentadas, según algunos, como más reales que lo real mismo.” (Maldonado, 1994)

Si nuestro propósito era recuperar el lugar de la ficción fue ineludible el efecto de distanciamiento que debía impregnar la estética de **Implosiona**. La distancia se define como la actitud del receptor de una obra de arte cuando aquello que se propone a su espectación le parece algo ajeno, de manera que no se siente implicado emocionalmente y no olvida que se encuentra ante una ficción. Este concepto, que los teatristas manejamos desde *Brecht*, es tomado por *Lev Manovich* para explicar la capacidad de la máquina de ocultarse y develarse, donde constantemente se marca la ilusión de una imagen y su ruptura al aparecer el canal de comunicación (el cambio de pantalla en los juegos electrónicos, la espera mientras una página web se carga). La oportunidad de la computación en escena refuerza el concepto pero condiciona el espacio, exige la cercanía del espectador y restringe su número, además de reducir el tiempo de ejecución de la propuesta por el consumo de recursos técnicos.

Puesta.

“Cada cultura, al elegir su verdad, elige su realidad: lo que decide tener por visible y digno de representación.” (Debray, 1998)



Una plataforma pequeña, rectangular. En un extremo un sillón, **Implosiona** está sentada en él. En el otro un monitor de computadora, casi a manera de televisor. El mando a distancia no es un control remoto, mandar a distancia en este caso permite elegir, más de una vez, una propuesta entre las ofrecidas por este nuevo espejo posmoderno, donde los senderos se bifurcan permanentemente.

Implosiona puede implosionar, igual que el mundo tras la caída del muro de *Berlín*.

(Una mujer y una máquina pueden ser una metáfora del mundo.)

La perspectiva del espectador es íntima, de recorrido abierto, dado que no le son facilitados asientos, ni principio, ni final. La idea es que esta ¿escena, instalación, performance? siempre está sucediendo,

como un bucle (estructura tan cara a la programación y las herramientas software), del mismo modo que se revela en la frase de *Martirio* (de “**La Casa de Bernarda Alba**”, de *Federico García Lorca*), palabras que también sirven como imagen disparadora del proyecto: “*Yo veo que todo es una terrible repetición*”.

ANIMACIONES Pequeños fragmentos seleccionados del material multimedia que se pone en escena en forma ininterrumpida.

Para visualizarlas diríjase a <http://andamio.freeservers.com/dida/ocho/cir02.htm#animaciones>
(Requiere plug-in Macromedia Flash Player 6 o superior)

Ficha Técnica.

actuación | *Silvia Debona*

música original | *Mario Colasessano*

arte digital | *Norma Cabrera - Silvia Debona*

texto y multimedia | *Norma Cabrera*

vestuario | *Cecilia Mazzetti - Ruben von der Thüsen*

escenografía | *Silvia Debona - Ruben von der Thüsen*

puesta en escena | *Norma Cabrera - Cecilia Mazzetti - Ruben von der Thüsen*

coordinación general | *Norma Cabrera*

Primer Premio *III Concurso de Proyectos en Creación Interdisciplinaria Escénica 2003* organizado por la Dirección de Cultura de la Universidad Nacional del Litoral.

Este espectáculo cuenta con el apoyo del INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO.

BIBLIOGRAFÍA

Debray, Régis: 1998, *Vida y muerte de la imagen*, Paidós Comunicación, España.

Maldonado, Tomás: 1994, *Lo real y lo virtual*, Gedisa, España.

Soláns, Piedad: 1999, "Lo sublime tecnológico. Cuerpo, pantalla e identidad en la estética posmoderna." *Revista Lápiz*, 155, pp. 32-47.

Virilio, Paul: 1998, *La máquina de visión*, Cátedra, España.



Un acto político

*El siguiente texto es la presentación que hiciera Federico Irazábal de su libro **El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)**. El evento, que lo contó como panelista en una mesa también integrada por el crítico Roberto Schneider y la investigadora Elsa Ghío, fue organizado por la Dirección de Cultura de la Universidad Nacional del Litoral el 13 de agosto de 2004 en la ciudad de Santa Fe, Argentina.*

En principio, muchas gracias por la invitación, es un orgullo para mí estar en *Santa Fe*. Muchas gracias a *Roberto* por su gestión y por su trabajo. Y a *Elsa*... bueno, qué decir... Conocernos hoy, el día de su cumpleaños, realmente que esté pasando una parte del día con nosotros es un regalo, se invirtió la cosa, yo le tendría que haber hecho un regalo y sin embargo el regalo me lo está haciendo ella, gracias.

Aportar más datos o lecturas a las que ya han hecho *Roberto* y *Elsa* (1) me parecería en algún punto redundar, porque coincido plenamente con todo lo dicho. Sí me gustaría explicar un poco esto que decía *Roberto* en relación al título, porque efectivamente generó controversias ese paréntesis. Hubo quienes lo obviaron radicalmente por no poder pensar qué quiere decir lo *débil debilitado*, como en una de esas ecuaciones matemáticas en las que menos por menos es más, más por menos es menos, en las que no se alcanza a entender la lógica. Bueno, no tenía que ver con esto, con que se les heche desde este lugar, sino que básicamente tenía que ver con un acto político, todo el libro. Desde mi punto de vista lo es así por diversas cuestiones, por eso también le pedí a la editorial -cosa que no quería hacer- poner la fecha de mi nacimiento y el lugar de mi nacimiento, yo pedí por favor que ese paréntesis se cumpla. Realmente no es fácil, uno escribe pero después cuando llega a las editoriales empiezan las discusiones y los debates, que son profundos y arduos, y llevan meses. En algunas cosas negocié y en otras cosas no negocié. Por ejemplo negocié en acortar el título, porque era más largo que el que ya tiene. El nombre real, original, era *El giro político o de cómo hacer cosas con el arte*, como un homenaje a *Cómo hacer cosas con palabras*, y el subtítulo era exactamente el mismo que está ahora. O sea que falta *o de cómo hacer cosas con el arte*. Pero sí no negocié estas cuestiones del año y del lugar de mi nacimiento, que yo me imagino era una estrategia de marketing de la editorial, un poco por el razonamiento que plantea sinceramente *Elsa* cuando se pregunta qué me puede enseñar a mí, qué me puede decir a mí de política alguien de treinta años; con mi experiencia de vida, con mis antecedentes políticos, con mi propia historia, una persona de treinta años ¿qué opinión puede llegar a tener sobre la política si prácticamente no tiene historia?

Y como yo parto de la tesis contraria, como decía *Roberto*, a mí lo que me interesa es el análisis del lenguaje, y considero, como seguramente todos consideramos, que el lenguaje es no tan sólo social, sino histórico; que cada una de las palabras que nosotros utilizamos a diario están cargadas de un sentido que claramente nos excede; que la mayoría de las veces decimos cosas sin ser conscientes de aquello que estamos diciendo, y no tan sólo acá por el desdoblamiento del sujeto freudiano, el tema del consciente e inconsciente, sino básicamente por portar una historia tan compleja en la que se van uniendo cada uno de los significados, cada uno de los sentidos de cada una de las palabras que utilizamos a diario. Es muy básico pero creo que es bastante fácil de entender con este ejemplo: los argentinos tenemos ciertos reparos en decir la palabra patria. ¿Por qué tenemos este reparo en utilizar esa palabra?

Realmente porque esa palabra ha sido apropiada por determinado sector, el otro sector que no adhiere a este sector le cedió esa palabra, y ahí hay una lucha claramente por restablecer, por recuperar y apropiarse de una palabra que en sí misma no tiene connotaciones negativas. Que la historia le haya dado una valoración negativa desde nuestro propio presente, eso es otra historia, está en nosotros si queremos establecer esa lucha.

Yo creo (y en esto soy muy *Artiano*, soy muy moderno si se quiere) que la revolución se da en el lenguaje. Esta es una premisa básica, que simplemente es creer y apostar todo al pensamiento. Entonces una deconstrucción del lenguaje, un análisis riguroso del lenguaje que utilizamos a diario es algo que nos podría llegar a permitir, por lo menos, empezar un camino de liberación, no se sabe para sujetarnos a qué, pero por lo menos un camino de liberación para sujetarnos a otra cosa, porque inevitablemente, somos sujetos. Estamos sujetos a una norma, y somos sujetos por una norma, hay una relación dual en este devenir en sujetos cediendo parte de nuestra individualidad, cuando desde chicos nuestros padres nos dicen "no" y entendemos que efectivamente no, que nuestros deseos no pueden ser todos satisfechos, que nuestros objetivos no pueden ser todos cumplidos, que tengo que negociar, que tengo que convivir con los otros.

Y en este sentido el arte ocupa un lugar, desde mi perspectiva, central. Porque si bien todos los discursos incluyen en su interior un otro, como diría *Umberto Eco*, no me quiero volver semiótico, pero como diría *Umberto Eco*, todo texto porta en su interior un lector modelo. Entonces todos los discursos portan en su interior un lector modelo. El tema es cómo nos vinculamos con ese lector modelo que en el momento de la práctica concreta va a devenir en un lector real. Y el arte, por excelencia, tiene en su interior un lector, porque está hecho básicamente para eso, su forma de existencia tiene que ver con el enfrentarse con un otro. Entonces también la cuestión de la política, cuando decimos todo arte es político... porque esto también se me discutió mucho, cuando empecé a trabajar me dijeron: ¿para qué vas a hacer un libro sobre teatro político si al fin y al cabo todo arte es político? Efectivamente es desde este lugar. Ahora el tema es que deberíamos comenzar a analizar cuál es la relación que los distintos movimientos artísticos, las distintas estéticas y las distintas corrientes están manteniendo con ese otro para devenir finalmente en político.

En función de todas estas cuestiones decía que, como creo mucho en el poder del lenguaje, me parecía importante... no sabía que lo iba a rescatar *Elsa*, rescatar ese paréntesis de los datos biográficos, es decir, no me interesa que el lector se enter si doy clases o si no doy clases, si soy periodista o no soy periodista, me parece que esos sí son datos anecdóticos que en todo caso si el libro tiene capacidad comunicativa dirán: "porque es periodista" y si no tiene capacidad comunicativa dirán "qué mal periodista". Pero sí me interesaba fundamentalmente el tema de la edad y el lugar de nacimiento. Y centralmente el tema de la edad, que se detecte y que se sepa desde qué lugar está siendo emitido ese discurso era algo que me interesaba dejar presente en el libro. Incluso porque hay una nota en la que cuestiono al *Federico Irazábal* de los años noventa, que fue precisamente *El giro político*. Es es *mi* giro político. Que consiste en ser conciente que, como planteaba *Elsa* también, hice el colegio primario en la dictadura, tenía nueve años en el momento de la Guerra de Malvinas, tengo muy pocos recuerdos vivenciales sobre el período de la dictadura, los que más tengo tienen que ver con la Guerra de Malvinas... Después sigue mi primer recuerdo político: es haber salido a manifestar a la calle cuando se recuperó la democracia, el triunfo de *Alfonsín*, y mucho más aún con un padre y un abuelo de tradición radical, o sea que era doble el festejo. Pueblo bonaerense, aclaro esto, *General Madariaga*, *Provincia de Buenos Aires*, pueblo de campo, conservador, tradicional, de un nivel económico más o menos bueno, el radicalismo gobernó en todos los períodos democráticos que hubo en el siglo XX, hace muy pocos años que empezó a gobernar el justicialismo.

Entonces, en función de esos recuerdos, y en función de mis otros intereses, que era efectivamente incorporar esos recuerdos aunque no fuesen recuerdos vivenciales, y el comenzar a estudiar, el comenzar a investigar, el comenzar a saber qué pasó, el comenzar a ser argentino desde este lugar, es decir, tratar de compartir historias. Si bien tengo treinta años me gusta compartir la misma historia con personas que vivieron ese período. Si bien, claramente, la incorporación lingüística de ese acontecimiento histórico no puede ser jamás comparada con la experiencia vivencial, sí me parecía un gesto necesario saber por qué, como joven, tengo que rechazar la palabra patria, por poner ese ejemplo clásico. Por qué son tan importantes determinadas cuestiones que pasan a nivel político, porque había que callarse determinadas cuestiones cuando claramente estaban mal pero todo era para no poner en riesgo la situación democrática.

Entonces verdaderamente la única forma de valorar todo aquello que se me iba enseñando tenía que ver con un comenzar a formarme como sujeto argentino. Ser argentino significaba formar parte de la historia. Historia que me había sido vedada, por supuesto. Vuelvo una vez más: colegio primario en la dictadura, luego el secundario con el alfonsinismo, una parte, y luego llegar a la universidad. Y eso fue terminar de hundirme en el pozo de la oscuridad. Porque claramente me encontré con una universidad que, si hacía algo desde un punto de vista político era

distanciar la universidad del mundo. La universidad no tiene por qué pensar el mundo, en el caso de mi carrera que tiene que ver con arte, el arte se acaba en el siglo XIX, es decir, en el siglo XX no pasó absolutamente nada. Por ahí algún buen profesor incluía alguna vanguardia, para no ser cuestionado, pero claramente el arte termina en el siglo XIX. Y ahí había todo un gesto político en relación a por qué trabajar esos movimientos. Entonces aparece mi interés de trabajar puntualmente el teatro de los años noventa, cosa que no pudo hacer al cien por ciento en este libro ya que falta toda una base teórica que tuve que construirla, y si tenía que trabajar todo el teatro argentino de los años noventa iba a ser un libro de 500 páginas.

Entonces falta esto que hoy conversábamos con *Elsa* antes de venir para aquí, hay dos autores nada más estudiados de los años noventa, pero tenía que ver con que en los quince años de la existencia de la carrera de artes no se produjo ninguna reflexión sobre la politicidad en el teatro. Sí se produjo algo de reflexión sobre la politicidad en el cine, era innegable la existencia de *Pino Solanas*, y *Tato Pavlovsky* había sido leído desde otros lugares, no les interesaba excesivamente la parte política, discutían centralmente si *Tato Pavlovsky* era realista o absurdista, ese era el objetivo, es decir, discutir sobre los procedimientos. Que es lo que le interesaba a la universidad, es decir, que se discuta solamente sobre los procedimientos, no sobre qué configuración de mundo estaba produciendo el arte, y en este caso puntualmente, el teatro.

Empezar a discutir sobre configuraciones de mundo por el arte era una forma de empezar a pensarnos nosotros en relación con esas configuraciones de mundo y devenir en un sujeto que no era el sujeto esperable, que era el sujeto político. Yo como joven, como joven posmoderno, por lo tanto como joven no comprometido... acá hay muchos jóvenes que seguramente han escuchado las condenas que recibimos permanentemente porque no tenemos ideología, se dice que no nos comprometemos, que no nos interesa absolutamente nada que tenga que ver con la historia, o con la política... empezar a leer todo lo que tiene que ver con la discursividad posmoderna. En principio historizar, este es el gesto clave, creo, de este libro. Ante una sociedad que se había "deshistorizado" en función de una ruptura abismal como fue la de la dictadura, y luego fue continuada a lo largo de todos los años noventa no solamente en la *Argentina* sino en el mundo, podemos hablar del neoliberalismo, podemos hablar de *menemismo* o podemos hablar de la posmodernidad. Cualquiera de los tres ejes, ya sea la economía, la política o la filosofía, nos permiten comenzar a pensar algunas de estas cuestiones.

Historizando sobre la discursividad posmoderna, empezar a detectar desde dónde es emitida básicamente, de dónde surge, cómo llega luego a nuestras universidades, cómo es interpretada, cómo es analizada, hasta llegar a esta síntesis, que es muy apretada por supuesto, que es centrar todo en las tesis finalistas. Pero me parecía sustancial pensar, supuestamente asistimos a un período del fin de los sujetos, del fin de las ideologías, del fin de la historia, del fin del estado-nación, del fin de los grandes relatos, porque indudablemente yo me sentía sujeto. Esto es algo muy básico, pero lo planteo igual porque tiene que ver con lo vivencial, yo me sentía sujeto, sabía que yo tenía ideologías, entonces había algo que toda esa discursividad estaba planteando que no se correspondía conmigo.

Entonces tenía dos opciones: o yo era un anacrónico, y estaba fuera del tiempo lo cual era totalmente posible; o en realidad había toda una operatoria ideológica detrás de eso donde, ahí es donde digo y *Elsa* también lo remarcó, que plantear el fin de las ideologías es en sí mismo un acto ideológico. Es lo que le pasó a la posmodernidad, la gran trampa de la posmodernidad, que se terminó encerrando a sí misma, es plantear que no existen sistemas totalizadores para pensar el mundo y ella termina deviniendo o pretende devenir en totalizador. Por lo tanto hay ahí contradicciones desde el punto de vista filosófico en algunos autores de la posmodernidad, por supuesto no todos, hay contradicciones que atentan contra la propia posmodernidad. Y finalmente, desde mi óptica, se termina de desmoronar el 11 de septiembre de 2001 para el mundo y el 19 y 20 de diciembre para los argentinos.

Ese es el momento en el que considero mi giro político: fue apagar la tele, apagar la CNN, apagar Telemundo e irme a mi estudio, encender la computadora, abrir mis documentos, abrir el archivo que decía teatro político y eliminarlo. Y borré tres años de trabajo. Porque fríamente esos tres años de trabajo estaban ligados a una idea donde, por ejemplo, se trabajaba sobre la desaparición del cuerpo. Que es algo a lo que nosotros asistimos, digo, *Baudrillard* plantea esto con la primera *Guerra del Golfo*. El 11 de septiembre vimos cuerpos, los cuerpos volvieron a instalarse en escena, y este decir "los cuerpos volvieron a instalarse en escena" nos obliga a preguntarnos si algunas vez se fueron. Este pensar en la globalización, que luego fue interpretada como la democracia comunicacional, nos obliga a preguntarnos si estamos frente a una democracia comunicacional o si en realidad estamos frente a una comunicación monológica. Por supuesto ya se imaginan cuáles son las respuestas que estoy dando a estas preguntas. Y ahí es donde aparece el análisis sobre los blancos, los europeos, los varones, empezar a pensar qué está pasando o qué pasó en la posmodernidad con lo que podríamos entender como las culturas marginales, como por ejemplo determinadas religiones. Puntualmente con lo que me dediqué a trabajar fue con la comunidad gay.

Dentro de la comunidad gay se comenzó a implementar el concepto de tolerancia, y empecé a pelearme con el concepto de tolerancia porque implica, necesariamente, una cuestión de poder. Para que exista la tolerancia tiene que haber un *tolerador* y un *tolerado*. Palabrita que, si recuerdan, "*tolerancia cero*" era utilizada durante mucho tiempo, una impertinencia predicativa podríamos decir poniéndonos rigurosos con el lenguaje, *tolerancia cero* no quiere decir absolutamente nada, o precisamente quiere decir todo. Todo lo que efectivamente estaba enmascarando este concepto tan utilizado por los medios de manera acrítica. Por los medios y por las propuestas políticas.

A partir de esta idea de que *tolerancia* implica un *tolerador* y un *tolerado*, un juego de poder, y por lo tanto hay alguien que sigue estando en el lugar hegemónico, y hay alguien que ocupa un lugar marginal, pero ya no se lo mata, ya no se lo extermina, pero sigue estando en el lugar no hegemónico. Y puntualmente uno podría llegar a pensar un lugar no hegemónico que devino en un uso económico. Y a partir de ahí hacer un análisis de qué es lo que fue sucediendo con las discriminaciones, parte de los intelectuales decían que ahora la comunidad gay tiene sus propios boliches, su propia calle -tiene la *Avenida Santa Fe* en la ciudad de *Buenos Aires*-, como para que estén allí sin molestar a absolutamente nadie, y ese es un lugar de tránsito, un lugar de relaciones, un lugar de inicio de contactos o, como decía, los boliches, los restaurantes, lo que ahora se llama lugares *friendly*, donde está todo bien, donde puede ir un sector, puede ir otro sector... pero en realidad yo seguía viendo una discriminación. Efectivamente, en los boliches gays se puede practicar un tipo de vida heterosexual u homosexual, da exactamente lo mismo. En los boliches heterosexuales esto no era tan aceptado. El hecho de otorgarles una calle, de otorgarles un boliche no dejaba de ser una forma de discriminar con el efecto contrario, que encima es lucrar. Esto es, que no se queden al margen del sistema sino que participen del sistema desde el punto de vista del consumo, y a la vez que no se mezclen con los hijos hegemónicos o hijos dominantes de modo tal que no se comporten como una suerte de virus.

Cuando uno comienza a analizar todas estas operatorias, que son operatorias discursivas, que son operatorias políticas, operatorias sociales, inevitablemente gran parte de la discursividad transmitida y enseñada por un amplísimo sector de la universidad menemista, en este caso de la Universidad de Buenos Aires, prácticamente toda mi carrera fue bajo la gestión de *Shuberoff*, como casi todos por los años en los que se extendió, pero centralmente este alejar a la universidad del mundo se correspondía con algo muy puntual desde el punto de vista del teatro, que era alejar al teatro del mundo. El teatro se volvió eminentemente procedimental. Los teatristas ¿qué ponían en escena? Procedimientos teatrales. Y si uno hablaba e interpretaba esos signos desde un punto de vista ideológico, político o histórico estaba asesinando su obra, la estaba sobreinterpretando si era alguien que había leído la discusión entre *Eco* y *Derrida*, entonces utilizaba la palabra *sobreinterpretación* o hablaba de *lectura barrante*, como para justificar un poco más, con más fuerza esta postura, cuando en realidad uno debería preguntarse por qué el teatro devino procedimental, por qué el teatro de los noventa devino en teatro procedimental.

Se pensaba sobre cómo se hacía teatro, eso era lo que el espectador veía. Y ese teatro procedimental comenzó, obviamente, a excluir al espectador, comenzó a alejarlo. Si bien se multiplicaron las prácticas y se multiplicaron las salas, por lo menos en *Buenos Aires* que es lo que yo conozco, a la vez se vaciaron esas salas desde el punto de vista de la cantidad de espectadores. Se multiplicaban las propuestas y disminuía la cantidad de espectadores, había algo en el diálogo entre el artista y el espectador que no estaba funcionando. Indudablemente la problemática del teatro era una problemática para que la vean los propios teatristas, no tanto el público. Y ahí es donde surge otra palabrita, con la que también me peleo, que es la de *teatro hermético* o *arte hermético*, que se utilizó mucho también en los años noventa, "no, porque el teatro devino hermético". Y en realidad uno debería preguntarse si hay algún arte que no sea hermético, si pensamos que lo opuesto a hermético es en todo caso transparente. Claramente el discurso artístico no es transparente, por lo menos el discurso artístico tal como lo entendemos hoy en día, esto de la obra abierta, la multiplicidad de sentidos donde cada uno tiene que establecer y producir sentido, donde el lector en este caso es activo.

Con este excluir al espectador del circuito teatral y del discurso teatral mismo me resultaba sintomático, por lo menos como para pensarlo y como para empezar a tirar hipótesis, como un juego disparador. Porque precisamente lo mismo estaba sucediendo con la política. La política ya no dialogaba con los ciudadanos, y los teatristas ya no dialogaban con los espectadores. Y en este sentido es donde llego a un punto que a mí me produjo un avance interesante, me permitió avanzar mucho en el trabajo, que fue la famosa tesis de *Hanna Arendt* en la que sostiene que el hombre es apolítico, que la apoliticidad del hombre surge en el *entre*, esto es, cuando el hombre se relaciona con otros hombres, cuando el hombre está *entre* los hombres. Entonces ella analiza el tema de la polis griega, y bueno, tiene que ver por supuesto con todo su trabajo con relación a esa historia.

Y en ese sentido el teatro claramente está en el *entre*, inevitablemente se produce un *entre* la escena y la platea, hay un *entre*, ¿cuál era ese *entre*? O cómo puede ser entendido ese *entre*. En los años '70, ¿cómo fue entendido el *entre* por *Pavlovsky*? Desde la denuncia. *Pavlovsky* entendió que la forma de producir ese *entre* la escena y la platea era

denunciar, en un momento en el cual los medios masivos no podían denunciar, por supuesto, el teatro por ser un arte marginal tenía la posibilidad de encontrar resquicios en el sistema y emitir denuncia. Pero *Pavlovsky* con la salvedad de que como buen filósofo e intelectual, y como buen psicoanalista que es, tenía la posibilidad de seguir reflexionando sobre todo esto y no tan sólo denunciaba la existencia de desaparecidos, la existencia de torturas, la existencia de secuestros, la existencia de asesinatos, sino que en realidad lo que hacía o lo que hizo fue trabajar desde un punto de vista sociológico, para mí muy interesante, que es la deconstrucción del monstruo.

Pavlovsky lo que hace es humanizar al monstruo, humanizar al genocida. Por supuesto no para decir que el dictador es bueno, sino para decir el dictador es padre, este torturador tiene un hijo, por lo tanto es tan vulnerable como cualquiera de nosotros. Si a nosotros nos amenazan con secuestrar nuestros hijos, ellos también tienen hijos, ellos tienen la capacidad de amar, es la banalidad del mal, digamos, trabajar sobre esta cuestión donde en realidad el monstruo, diría *Pavlovsky*, ahora lo estoy citando a él puntualmente, el *monstruo* no existe. Lo que existe son los *actos monstruosos* que devienen en construcciones semánticas donde yo construyo la figura del monstruo. Pero el que construyo la figura del monstruo soy yo, en función de los actos monstruosos que comete ese otro. Pero para *Pavlovsky* esto no es simplemente un juego, es una estrategia política. Porque indudablemente contra super villanos yo no puedo. Yo, argentino, perseguido, con ganas de cambiar ese sistema, inevitablemente no puedo. Contra los monstruos yo no puedo, solamente puedo contra un ser humano, contra alguien que sea tan vulnerable como lo soy yo. Esa es la actitud política de *Pavlovsky*, en función de esto que a mí me gusta llamar la denuncia.

Luego vamos a entrar a la democracia, felizmente, los medios se liberan. Pueden empezar a denunciar, tienen la capacidad de la denuncia y más durante los finales del menemismo donde ya el nuevo monstruo estaba construido y por lo tanto era bastante fácil y bastante simple erigir un discurso contrario, erigir un discurso de denuncia contra aquellos que participaban del gobierno menemista. Y ahí es donde aparece algo interesante en el teatro que es lo que hace desde mi óptica *Luis Cano* o *Marcelo Bertuccio*, que son dos de los más jóvenes dramaturgos y más interesantes que han surgido en *Buenos Aires*, que es continuar la línea de *Pavlovsky*. Pero continuarla desde un lugar totalmente distinto, porque indudablemente desde el punto de vista social todos entendemos esto que resumía *Elsa* de que el teatro político tiene mucho que ver con el saber, con la incorporación de nuevos saberes, que esos nuevos saberes se producen en función de procedimientos de denuncia o en función de procedimientos deconstructivos, depende en el período histórico en el que estemos.

Para *Luis Cano*, para *Marcelo Bertuccio*, para cualquiera de nosotros, ahora, hoy en día, donde se ponga un dictador en escena, se muestre una escena de tortura, se cuestione obviamente desde el lugar ideológico del artista este tipo de relatos, claramente ya no es político porque coincide con nuestro saber. Es decir, hay una relación totalmente enfática entre aquello que me está diciendo el teatrista en escena y aquello que yo creo. Por lo tanto no necesito reforzar mi propio saber, y en ese sentido disminuye el impacto político que puede producir esa teatralidad. *Cano* y *Bertuccio* entienden que, por lo tanto, la figura del torturador, la figura del genocida, la figura del militar, era una figura que ya no era necesaria seguir tocándola porque felizmente la sociedad argentina llegó a un acuerdo. Indudablemente no podemos superar esta historia porque la institución que tiene la democracia para que esto finalmente sea superado y empiece a formar parte de la memoria y no del tiempo presente, es la justicia. Mientras la justicia no opere y la justicia no funcione, claramente, vamos a seguir este círculo y vamos a tener que seguir permanentemente reactualizándolo. Pero sí desde el punto de vista del sentido común hay un acuerdo felizmente bastante nítido en relación a qué signos valorativos le vamos a dar a determinados sujetos.

Pero quedaba el otro sector, el que *Pavlovsky* no trabajó, que es el que estuvo enfrentado en los años setenta a la figura del genocida, que es el desaparecido. Entonces estos teatristas comienzan a trabajar puntualmente sobre la figura del héroe. Sobre cómo construye el argentino la figura del héroe y dónde está precisamente anquilosado (como figura). Y descubren, o sostienen la hipótesis que decir *héroe* en *Argentina* más que referirse a *San Martín*, o a *Sarmiento*, o a los grandes personajes que hicieron la construcción de la nación todo el siglo XIX, en realidad cuando decimos héroes decimos desaparecidos. Y ahí es donde aparece una estrategia interesante porque justamente lo que hace fundamentalmente *Luis Cano* es hacer exactamente lo mismo que hizo *Pavlovsky* con los dictadores pero desde el lugar del héroe, que es humanizar al héroe. Y al hacerlo mira a la persona, no mira al sujeto heróico, ve como el sujeto deviene en héroe.

Hay una frase en una de sus obras, *Los Murmullos*, que tiene que ver con el infierno dantesco, la hija va buscando a su padre por el sótano de *Buenos Aires* con la hipótesis de que el padre está sumergido en algún lugar, que el padre está enterrado, un sujeto autoritario es quien le hace de guía y quien la lleva, y en el momento en el que se encuentra con su padre desaparecido el primer discurso que emite su hija es "*padre, tremendo, ambicioso, no te bastaron un par de medallas*". Esta frase dicha por una hija, con puntos, lo primero que hace es sacarle los puntos a la palabra hija, le saca las mayúsculas y se convierte en una simple persona que desde su propia psiquis, por la edad

que tiene, inevitablemente tuvo que haberse sentido abandonada. Le cuestiona el abandono, cuestiona que el padre haya elegido a la patria y no a ella.

Esto no quiere decir que *Luis Cano* esté cuestionando negativamente o intentando construir un lugar negativo en la figura del desaparecido, lo que está intentando hacer es humanizarlo. Mostrar que efectivamente, detrás de todo héroe hay un sujeto. Una persona. Y esa persona produce elecciones, o realiza elecciones, que son elecciones políticas. Y las elecciones políticas tienen consecuencias, en este caso es la sensación de una hija de haberse sentido abandonada. Estar o no estar de acuerdo con esta tesis me parece que en este evento no nos llevaría a ningún lugar. Lo que sí llevó a buenos lugares es precisamente, esto, dicho en teatro.

(1) El texto completo de la intervención de la investigadora santafesina Elsa Ghío fue publicado en **(didascalia escénica)** número siete. Disponible en internet en <http://andamio.freeservers.com/dida/siete/nota-izq.htm> **(Volver)**





León Ferrari. Retrospectiva: obras 1954 - 2004.
Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires Argentina.

www.leonferrari.com.ar
www.centroculturalrecoleta.org



El teatro y la plástica

VER ARCHIVO OCHO-1

por [Lilian Mendizábal](#)



León Ferrari. Retrospectiva: obras 1954 - 2004.
Centro Cultural Recoleta. Buenos Aires Argentina.

www.leonferrari.com.ar
www.centroculturalrecoleta.org



Danza y autonomía

por [Susana Tambutti](#)

La separación de las artes y la preocupación por los medios expresivos de cada una de ellas es un invento del siglo XVIII y del espíritu clasificador que introdujo el Enciclopédismo. Esta separación de las artes en compartimentos estancos era artificial. *Wladyslaw Tatarkiewicz*, al referirse al estado de las artes en la Grecia preclásica señala que los griegos empezaron ejerciendo sólo dos tipos de artes, uno *expresivo* y otro *constructivo*, cada uno de los cuales abarcaba varios elementos. El primer tipo incluía, formando una unidad, poesía, música y danza, y el segundo la arquitectura, la escultura y la pintura. Por lo tanto, la danza tenía su origen en un acto artístico unitario, las artes no estaban separadas unas de otras tal como muestran los documentos y estudios históricos.

*"Así como la base del arte constructivo la constituía la arquitectura, la base del arte expresivo estaba constituida por la danza, acompañada de palabras y sonidos musicales. La danza se fundía con la música y la poesía en una totalidad, formando un solo arte, la **triúnica choreia**, como la llamó Tadeusz Zielinski. Este arte consistía en expresar los sentimientos e instintos del hombre mediante sonidos y movimientos, mediante palabras, melodía y ritmo. El nombre de **choreia** subraya el papel esencial de la danza; viene de **choros**, coro, que antes de significar canto colectivo denominaba la danza colectiva... El papel que más tarde correspondería al teatro y a la música, lo desempeñaba originariamente la danza; era el arte más importante, de impacto más intenso. Las expresivas danzas de culto no fueron una particularidad de la cultura griega, que las siguieron practicando incluso cuando ya había alcanzado el cenit de su cultura." (1)*

El deseo de una detallada separación de las artes obedecía a un plan cuyo fundamento no fue artístico y que se manifestó en el siglo XVIII como consecuencia de la clasificación de los diferentes campos del saber. *Diderot*, en su *Enciclopedia*, cuya publicación comienza en 1751, define al ballet como...

"...una acción que se explica a través de la danza (...) una danza es un poema. Este poema debe tener una representación independiente y presupone la colaboración del poeta, el músico y el bailarín-mimo."

En este primer intento de separación de las artes vemos cómo la danza no queda solamente coligada a la música y la literatura, sino que el bailarín está asociado a la pantomima por convocar un tipo de narrativa que el lenguaje del movimiento no alcanza a cubrir. La presencia de la pantomima en la danza es de tan antigua data como la danza misma:

"El danzarín de imágenes resulta poseído por el ser que representa. La persona, animal o dios que imita, se adueña de su cuerpo. El danzarín se transforma en el animal, el espíritu o el dios (...) No es el acto de la danza ni el desgaste por la magnitud del esfuerzo lo que origina el éxtasis, sino más bien la asunción de una forma exterior perceptible a los sentidos; pero no solo una forma en el mero sentido de la pantomima, del movimiento imitativo ordenado, sino también en el sentido de las observadas o imaginadas características del ser u objeto en cuestión. Se posesiona el bailarín cuando representa un acontecimiento y se posesiona cuando se disfraza." (2)

Desde el siglo XVIII, vemos cómo la relación entre la danza y la pantomima fue problematizada por diferentes teóricos. *Georges Noverre* proponía, para resolver el problema narrativo, lo que él llamó *ballet de acción*. *Noverre* dio directivas acerca de cómo debían representarse las acciones teatrales en los ballets. Éstas, dice *Noverre*, debían ser generadas sin grandes efectos escénicos, restringiéndose la acción a la pantomima y a los gestos.

"...unamos al genio del poeta, el genio del pintor, ya que nuestro arte saca sus encantos de la "imitación" perfecta de los objetos." (3)

Pero ¿cuáles son los medios de imitación de la danza? ¿cuáles son los objetos a imitar? Al no poder indagar en el tipo de *mimesis* que el movimiento es capaz de abarcar las preguntas anteriores quedan sin responder, mejor dicho, la respuesta que se da es la de recurrir a auxiliares del movimiento (escenografía, vestuario, notas en los programas de mano). Un novelista utiliza la palabra retratando personajes, describiendo paisajes, narrando acciones, pulsando la gama de sentimientos alojados en el corazón humano. Pero la danza difiere de estas modalidades, la palabra no es su instrumento expresivo, es por esta razón que los coreógrafos comienzan a incluir sistemáticamente la pantomima, el gesto, el ademán para completar un lenguaje que se volvía cada vez más abstracto e inmaterial. El carácter diferenciado entre el hecho teatral de la danza y el hecho literario no era aún registrado.

"...La danza desempeña en el ballet un papel importante junto con la poesía, la música, el vestido y el decorado, pero el ballet no le plantea a la danza ningún nuevo problema; a lo sumo ésta sólo encuentra aquí un nuevo campo de actividad, una nueva aplicación y un nuevo medio donde desplegar su facultad mimética. La tendencia iniciada a fines del siglo XV y desarrollada en el XVI, según la cual se trata de despojar a la danza de sociedad del carácter pantomímico no implica a la vez la decadencia del poder y finalidad pantomímicos." (4)

Podemos citar como ejemplo ballets como **Medea y Jasón** (1763), **Psyché et l'Amour** (1762), **La muerte de Hércules** (1762) con coreografía de *Georges Noverre* (1727-1810) estrenados en Stuttgart, que con mínimas modificaciones seguían argumentos provenientes de la literatura, o **Semiramis** (1765), ballet-ópera con coreografía de *Gasparo Angiolini* (1731-1803), estrenado en Viena, cuya coreografía se inspiraba en la tragedia escrita por *Voltaire*.

En el momento en que las artes estaban definiendo con mayor fineza la naturaleza de sus medios expresivos, la dependencia de la danza con respecto a la literatura era decisiva. Así, una de las grandes críticas que *Noverre* hizo a la danza de su época residía en la inconsistencia del elemento narrativo lo cual ponía en evidencia cómo la literatura fue siempre uno de los espacios donde principalmente se ha dado el desarrollo de las ideas para la danza convirtiéndola, equivocadamente, en deudora y obligándola, la mayoría de las veces, a la subordinación.

"Las obras maestras de Racine, Corneille, Voltaire, Crébillon, ¿no podrán dervir de modelo a la danza en el género noble? Y las obras de Molière, Regnard y otros autores célebres, ¿no nos presentan cuadros de un género menos elevado? Veo a la gente que baila indignándose ante esta proposición... poner en danza tragedias y comedias, ¡qué locura! ¿Existen posibilidades para realizarlo? Sin duda que sí; resumid la acción del Avaro, suprimid de esta obra todo diálogo tranquilo, acercad los incidentes, reunid todos los cuadros dispersos del drama y obtendréis el éxito..." (5)

Esto plantea dos cuestiones fundamentales: por un lado, la exigencia de la narratividad tal como es entendida por el drama y la comedia era utilizada como guión en la danza; por otro lado, que las categorías de análisis, teóricas y críticas, aplicables a otras artes fueran las aplicadas a la danza.

Pero la danza no sólo estableció una relación estrecha con la música o la literatura poniendo sus medios expresivos al servicio de una ilustración de los temas propios de esas artes. La intensa relación de la danza con las artes plásticas también tuvo enorme importancia y se manifestó de manera diversa según las épocas.



Durante los años '20, los Ballet Russes liderados por el empresario *Serge Diaghilev* (1872-1929), conquistaron a numerosos pintores incorporándolos al grupo de sus seguidores por la íntima unión que sus obras presentaban con las artes plásticas.

Las obras producidas por este grupo eran fruto de un intenso trabajo de creación colectiva. El escritor, editor y crítico de ballet ruso *Ivchenko Svetlov* (1860-1934) dijo al respecto:

"Los ballets nuevos de Diaghilev son un tema diferente. Pintores, compositores, coreógrafos, escritores y todos aquellos relacionados con el mundo artístico en general, todos se encuentran y discuten sus planes futuros. Alguien, hace una sugerencia, otros la respaldan o la rechazan, en realidad, es difícil decir quién es el autor real del libreto, ya que éste es creado mediante una discusión en común. El autor real es el hombre que tenía la idea original; pero luego todo el mundo ayudaba a desarrollarla. Después de esto, el siguiente punto de la discusión era el estilo de la música y de la danza. Los pintores más inspirados por el tema tenían a su cargo la escenografía, el diseño del vestuario, accesorios, hasta el más mínimo detalle. Esta es la razón por la cual el ballet da tal impresión

de unidad en su idea y en su producción. Los pintores, que han dedicado toda su vida al estudio de los problemas de estilo, períodos, modelos, color y línea (todas cosas que el coreógrafo nunca tuvo la oportunidad de estudiar en su tiempo libre), deben ser sus incansables colaboradores sobre bases similares. Después de aprender del pintor qué grupos son los que mejor pueden crear el efecto más poderoso sobre el escenario y el diseño más atractivo, el maestro de ballet puede usar esto como fondo para su coreografía." (6)

Era una época en la que los pintores eran los que atraían la máxima atención en París, las escenografías de los ballets eran la novedad. Como puede deducirse del párrafo citado se le prestaba poca atención a la discusión sobre coreografía.

De otra manera, la *Bauhaus*, escuela de artes creada por el arquitecto *Walter Gropius* en 1919, proponía un ocultamiento del cuerpo dentro de trajes y máscaras que convertían en tema esos *materiales* y las posibilidades escénicas que ofrecían. La transformación de la figura humana que proponía *Oskar Schlemmer* en el **Ballet triádico**, cuyos primeros esbozos escénicos aparecieron en 1912 aunque su representación sucedió diez años después, convertía la danza en una serie de movimientos multicolores de papel maché que estaban en función de la interacción de la forma, el color y la geometría. En 1935, Schlemmer analizaba su obra con estas palabras:

"No, el Ballet triádico no fue una broma matemática, sino un intento de fundir muchos elementos, en parte heterogéneos, para conformar una inusual unidad. No se trataba sólo de organizar la geometría de la superficie de baile, ese sugerente tablero de ajedrez donde se puede jugar cada vez una partida nueva (...) era -y ese era el punto débil del espectáculo- un intento de constreñir a los bailarines en trajes más o menos rígidos, creyendo que su fuerza, tanto física como la psíquica, bastaría para superar el entumecimiento de su indumentaria mediante la intensidad del movimiento. Debo reconocer que esta lucha contra la materia no siempre terminaba con la victoria de los bailarines..." (7)

La relación entre las distintas artes y la danza fue siempre un tema complejo y de permanente debate. Como vemos, al hablar de *danza unida a...* se piensa casi inmediatamente en aquella relación casi indisoluble que ha mantenido, por un lado, la danza con la música, al punto de que el espectador corriente no imagina fácilmente un espectáculo de danza sin música que la acompañe. Por supuesto, esta unión casi esencial tiene raíces muy antiguas...



"En las primitivas culturas de tribus prosigue la práctica de prolongar los miembros por objetos materiales. El palmoteo es sustituido con palos de repiqueteo: pero lo más importante es que los primeros agricultores matriarcales inventan el tambor (...) los instrumentos de percusión producen el ruido regulado. Subsisten como parte integral de la danza desde sus orígenes. Pero en un punto definido de la evolución, se ponen al servicio de la danza nuevos instrumentos sonoros, los que reflejan claramente la naturaleza dual tanto de las danzas como de las culturas. También ellos producen, si se quiere, el sonido regulado; pero superior a su función puramente rítmica es el poder mágico que reside en su forma, en el material de que están contruidos y en el modo con que se los emplea, añadiendo este poder a la danza con vista a fines religiosos." (8)

Aunque también hay que admitir que el otro polo de dependencia, casi igualmente poderoso, es el que ha tenido la danza con la literatura o, en un sentido más amplio, con el concepto. En este último caso, el intento del espectador es "entender" qué es lo que determinada danza le está "diciendo", en primer lugar, en términos discursivos dejando en segundo lugar la percepción sensible o la comunicación en términos kinéticos.

El avance de la búsqueda de *autonomía* trajo como consecuencia discusiones sobre el tema de la *representación*: de qué manera este arte podría "decir" sin establecer relaciones dependientes con otras artes. Esta es una pregunta sobre el médium expresivo.

Vimos como las dificultades en establecerse como disciplina autónoma ya aparecían a partir del siglo XVIII, momento en el que el continuo e imparable perfeccionamiento técnico de los movimientos codificados del ballet separaba cada vez más prolijamente los movimientos propios de la danza de aquellos movimientos de la vida cotidiana. Cuanto más estricta y virtuosa era la codificación más necesaria se volvía la relación con otras artes que pudieran facilitar el desciframiento de un posible significado.

"Podría decirse más bien que la danza social descarta la pantomima porque esta última florece con mayor esplendor fuera del orden puramente social. El ballet tomó su nombre de las creaciones de danzas libres y miméticas del siglo XV: se convirtió en el sucesor de la danza de sociedad, quitándole progresivamente sus poderes imitativos y forzándola a ingresar en la categoría abstracta, o sea en la categoría de danzas sin imagen." (9)

En la medida que la danza generada a partir del ballet clásico adoptaba un sistema de movimientos que se cerraba en sí mismo, *autotélico* (10), generaba problemas originados por las limitaciones propias de un lenguaje pensado, paradójicamente, como un universo autónomo de puros significantes que necesitaban el auxilio de otros lenguajes por trasladar a un soporte diferente (cuerpo y movimiento) las representaciones provenientes de otras artes, haciendo que ese traslado afectara la naturaleza de lo trasladado, trivializándolo, en la mayoría de los casos o transformándolo en alegorías pueriles.

Como puede verse, la *autonomía* no solo tiene que ver con el servicio que puede prestar la danza a la gloria divina o terrenal, sino también con cómo un arte dice aquello que quiere decir (lenguaje) lo cual, en términos del ballet clásico (con su vocabulario autónomo codificado en un sistema cerrado con una sintaxis precisa, independiente de los movimientos de la vida cotidiana que separa el movimiento poético del prosaico y utilitario) significó utilizar la pantomima como recurso escénico y reconocer que, aunque este vocabulario fue pensado como *autónomo* tuvo la necesidad de ligarse a otras disciplinas artísticas, en función de poder alcanzar mediante este auxilio un significado determinado, lo que implica no reconocer este lenguaje de movimiento como mero motivo estético.



A partir de la década del '60 comenzó a plantearse por primera vez el problema de la *autonomía* en la danza en función de su médium expresivo. Las discusiones sobre el lenguaje y sus posibilidades de vehicular algún tipo de significado narrativo o emocional surgieron, en parte, en reacción a la herencia narrativa del *ballet* y psicologista de la *danza moderna* surgida en la primera mitad del siglo. Esta discusión llevó a una lectura de la *autonomía* en términos absolutos, lo que equivalía a reivindicar el *ballet* ya que se ofrecía como la creación de un sistema de movimientos separados de los movimientos cotidianos, que tenía su propia regularidad, sus propias leyes, autosuficiente, cerrado en sí mismo, sin ninguna señal que lo comunicara con un fin exterior pero, para ello, era necesario despojarlo de todo

agregado que lo contaminara. Esta posibilidad encontró su punto culminante en el pensamiento de *Merce Cunningham* (1919) y *George Balanchine* (1904-1983). *Cunningham*, basándose en los movimientos codificados del ballet, despojó la danza de todo significado exterior a sí misma.

"En mi trabajo coreográfico, la base de las danzas es el movimiento, es decir, el cuerpo humano moviéndose en el tiempo y en el espacio. La escala de este movimiento varía desde el reposo hasta la cantidad máxima de movimiento (actividad física) que una persona es capaz de producir en un momento dado. Las ideas de la danza proceden del movimiento y, a la vez, están en el movimiento. No tiene ninguna referencia. Una determinada danza no se origina en un pensamiento mío sobre una historia, un estado de ánimo o una expresión; las proporciones de la danza proceden de la actividad en sí." (11)

Cunningham, amplió su proclama de autonomía proponiendo una nueva relación entre las artes escénicas con el reemplazo de la palabra *relación* por *independencia*: cada arte tenía su propio discurso y no se subordinaban entre sí.

*"En ese sentido, podemos considerar a Cunningham un iconoclasta de las figuraciones coreográficas, ya que reivindica una idea pura de la danza, en la que cualquier representación resulta inadecuada. A eso debe su rechazo, desde *The Seasons* (1947), de una relación normal entre música, danza y arte. En efecto, junto con Cage, rechaza la razón de ser de una relación entre movimiento y sonido que siempre ha iluminado y revelado el destino entre esos dos lenguajes, para crear, en cambio, un espectáculo que no se basa en la vinculación y la limitación recíproca, sino que vive en la afinidad, en una relación íntima, en la que la danza y la música están libres de subordinación mutua (...) se trata de la afirmación de una subjetividad absoluta y radical que se rebela contra la ostentación de una fusión entre las artes." (12)*

Esto era posible porque las danzas así creadas no tenían una intención narrativa por fuera de sus valores kinéticos, temporales y espaciales. En la década del '60, la danza y su vocabulario auto-referencial codificado por las escuelas de *ballet* o de la *danza moderna* mostraba claramente sus límites (y su agotamiento) al mismo tiempo que se ponían en evidencia nuevos problemas sobre la *representación*.

La propuesta cuninghamiana reemplazó la danza *representacional* tradicional quitando los elementos miméticos (pantomima, vestuario, escenografías, títulos, etc.) y valorizando elementos no miméticos, (movimiento en el tiempo y espacio) lo que no significaba que la danza tuviera que volverse no objetiva o abstracta, sino que los rasgos representacionales pasaban a ser secundarios. Al mismo tiempo *George Balanchine* reducía la narrativa a un mínimo y ponía en primer plano todo el vocabulario de la danza clásica, desplegándolo aún más.

Cuando después de la década del '70, se amplió este universo incluyendo en la escena todo tipo de movimientos, se transformó radicalmente el panorama y las formas de entender la *autonomía*. La inclusión de movimientos cotidianos,

heterotéticos, era dar un baño de arte a la vida ordinaria y dar la posibilidad de que el lenguaje de la danza no sea el patrimonio de una minoría de cuerpos privilegiados. Pero, al mismo tiempo, se creaba otro problema: el del límite entre *qué era danza* y *qué no era danza*. El problema ya no era sólo la *autonomía* sino también el status artístico de la disciplina.

A partir de 1970 las nuevas condiciones de la representación en la danza resultaron centrales. Si el medio expresivo y sus leyes habían sido "el" tema de la década anterior, ahora se planteaba una nueva perspectiva de entender la *autonomía* consistente en nuevos tipos de fusión de las artes y en la ruptura de un lenguaje autorreferencial. La actitud experimental de esa década rescató aquellos movimientos de la vida cotidiana cuyas características instrumentales y automáticas, hacían que pasaran desapercibidos ignorando su cadencia, su ritmo, su valor espacial. En los '70, esos movimientos cotidianos junto con una percepción diferente del cuerpo "apto y disciplinado" para la danza son redescubiertos, vistos con una mirada nueva que despojaba al lenguaje del movimiento cotidiano de su carácter *heterotético* redescubriendo su valor formal, creando una distancia, un *extrañamiento* entre movimiento y finalidad, generando una nueva concepción de *autonomía*. Los movimientos separados de su contexto familiar podían ser experimentados como nuevos. La imagen alienada permitía al lenguaje cotidiano del cuerpo ser reconocido, pero al mismo tiempo parecer extraño. Los movimientos que en la vida diaria eran algo natural son ahora percibidos, por primera vez, desde la perspectiva distante de esta nueva alienación.

Muchas fueron las propuestas que se sucedieron desde los '60 y los '70 caracterizados por el análisis "puro" y radical de las cualidades *sensibles* de la danza. Los intentos artísticos desde 1970 en adelante, pusieron en crisis esta exigencia extrema de *autonomía*, transformándola no en una exigencia estricta sino reemplazándola por un intento de nueva síntesis o por nuevas propuestas de relación de las distintas artes con la danza o, según algunos autores, una nueva manera de re-unión.

Dentro de esta nueva perspectiva es imprescindible mencionar a *Pina Bausch*, otra de las grandes figuras de la danza del siglo XX quien, a pesar de utilizar las herramientas teatrales más variadas tomadas de todos los géneros, resguardaba la *autonomía* de cada medio individual.

"La disonancia y fricción entre ellos no están -en el sentido brechtiano- unidos en un "trabajo de arte total", sino más bien, "la interacción entre ellos reside en el hecho que mutuamente se aíslan uno del otro". Sin embargo, en un teatro que apela menos a las habilidades cognitivas que a las emotivas del espectador, el aislamiento tiene distintas funciones. Ya que el teatro de movimiento no hace uso de fábulas "como corazón de la representación teatral" para pasar información, su objetivo puede sólo ser alcanzado como una comunicación de la realidad que ha sido experimentada personalmente." (13)

En el siglo XXI se abren nuevas perspectivas sobre el tema ya que el cuerpo no es visto como divorciado de sus condiciones históricas ni separado del proceso de socialización, influyendo esta nueva visión en la producción artística, re-definiendo imágenes y percepciones corporales lo cual hace que el debate sobre la relación de la danza con otras artes o pensar el lenguaje como algo separado generado por un cuerpo-instrumento, suceda sobre bases diferentes.



"En vista de las transformaciones drásticas en lo que se refiere a la percepción del cuerpo provocadas por los nuevos medios tecnológicos (las que fueron puestas de manifiesto precisamente por aquella sociedad informática desarrollada en Japón de una manera elevada), los coreógrafos debían competir por sobre todo con las imágenes corporales de la realidad virtual. Es a través de este fenómeno que el cuerpo real en los '90 es arrojado en el centro de atención, justamente en el momento en que se confronta continuamente con nuevas amenazas, con la violencia de los conflictos étnicos como sucedió en la ex Yugoslavia, con enfermedades como el sida, con las crisis del medio ambiente y la tecnología genética." (14)

- (1) Wladyslaw Tatarkiewicz, Historia de la estética I. La estética antigua. Akal / Arte y Estética. 1987. [\(Volver\)](#)
- (2) Sachs, Curt, Historia Universal de la Danza, (pg. 91) Ed. Centurión, 1944. [\(Volver\)](#)
- (3) Noverre, Georges. Cartas Sobre la Danza y Sobre los Ballets, colección Ulises. Ed. Centurión, Bs. As. [\(Volver\)](#)
- (4) Sachs, Curt, Historia Universal de la Danza, (pg. 349) Ed. Centurión, 1944. [\(Volver\)](#)
- (5) Noverre, Georges. Cartas Sobre la Danza y Sobre los Ballets, colección Ulises. Ed. Centurión, Bs. As. [\(Volver\)](#)
- (6) Cit. en: The World of Serge Diaghilev. Spencer, Charles. Penguin Books Ltd., 1979. [\(Volver\)](#)
- (7) Bauhaus. Cap. El teatro en la Bauhaus. Ed. Jeannine Fiedler. Peter Feierabend. España, 2000. [\(Volver\)](#)
- (8) Sachs, Curt, Historia Universal de la Danza, (pg. 192) Ed. Centurión, 1944. [\(Volver\)](#)
- (9) Sachs, Curt, Historia Universal de la Danza, (pg. 349) Ed. Centurión, 1944. [\(Volver\)](#)
- (10) Movimientos que no reconocen un fin práctico. El ballet clásico está conformado por un sistema de movimientos cuya única finalidad es la belleza. [\(Volver\)](#)
- (11) Cunningham, **Merce**. La coreografía y la danza en Merce Cunningham (pg. 35) [\(Volver\)](#)
- (12) Celant, Germano. Hacia lo imposible: Merce Cunningham (pg. 19) [\(Volver\)](#)
- (13) Servos, Norbert. Pina Bausch Wuppertal Dance Theater Or The Art of Training a Goldfish Excursions into Dance Weigelt Gert (Photography) Ballett - Bühnen - Verlag Köln, 1984 [\(Volver\)](#)
- (14) Akiko Tachiki. Absolute Zero en Ballet Tanz, Anuario 1999, Berlín, 1999. [\(Volver\)](#)





Susana Tambutti



Buenos Aires, Argentina.
susana@dacas.com.ar

Arquitecta en la *Facultad de Arquitectura de la Universidad Buenos Aires*.

Funda junto con *Margarita Bali* el grupo **Nucleodanza**, con el que realiza giras desde 1.986, participando en Festivales como:

1996 = *Encuentro Internacional de Danza Contemporánea* (Montevideo, Uruguay); *Festival de Teatro Danza* (Trenzo, Italia); *Festival Kulturetage Oldenburg* (Alemania); *Danza* (Valencia, España);

1995 = *Art Summit* (Indonesia); *Festival de Belfast* (Irlanda del Norte);

1993 = *Festival de Teatro* (Siegen, Alemania);

1992 = *Steps '92. Festival de Danza Europeo* (Suiza); *Festival Gekleured* (Holanda); *American Dance Festival, Festival de Melbourne* (Australia);

1991 = *American Dance Festival* (Seúl, Corea); *Florida Dance Festival* (USA); *Festival Hispanoamericano de Miami* (USA); *Festival Internacional de Danza de Budapest* (Hungría);

1990 = *IX Festival Internacional de Teatro y Danza de Caracas* (Venezuela); *Festival Latinoamericano de Danza Contemporánea* (México); *Festival de Verano de la Villa de Madrid* (España); *American Dance Festival* (India);

1989 = *Festival de Danza de Bahía* (Brasil); *Bonn International Dance Festival* (Alemania);

1988 = *VII Festival Internacional de Teatro y Danza de Caracas* (Venezuela); *Festival New Dance* de la Opera de Munich (Alemania); *Bali Theater Festival Stage Door* (Amsterdam, Holanda);

1987 = *Festival de Danza de Bratislava*; *Festival Internacional de Danza* (Lisboa, Portugal);

1986 = *Festival Hispanoamericano* (Hamburgo).

Entre las distinciones y premios, recibe la *Distinción Fulbright 50th Aniversario* en el año 1996. Su obra **La Puñalada** fue representada en el *Kennedy Center* en 1998 como parte de los solos clásicos de la *Historia de la Danza*.

Actualmente dirige y hace coreografías para **Nucleodanza** y para la compañía **Zenon** de *Minneápolis* y es profesora titular de la cátedra *Teoría General de la Danza* en la *Universidad Buenos Aires*.



Directoras

Norma Cabrera y Silvia Debona

Consejo de Redacción

Sergio Osses (Córdoba), Daniel Fermani (Mendoza)

Diseño

Norma Cabrera

Colaboran en este número

Xavier López Pol-Lina, Lilian Mendizábal, Susana Tambutti, Silvia Debona, Norma Cabrera.

Las notas expresan el pensamiento de sus autores y su publicación no supone, necesariamente, adhesión por parte de la dirección. Se autoriza la reproducción de los artículos citando su autor y procedencia.

(didascalia escénica)

número ocho 28 de diciembre de 2004

ANDAMIO
CONTIGUO

(didascalia escénica)

ISSN 1667-7781 / Propietaria: Norma Cabrera
Registro de Propiedad Intelectual N° 309880
didascalia@andamio.freeservers.com